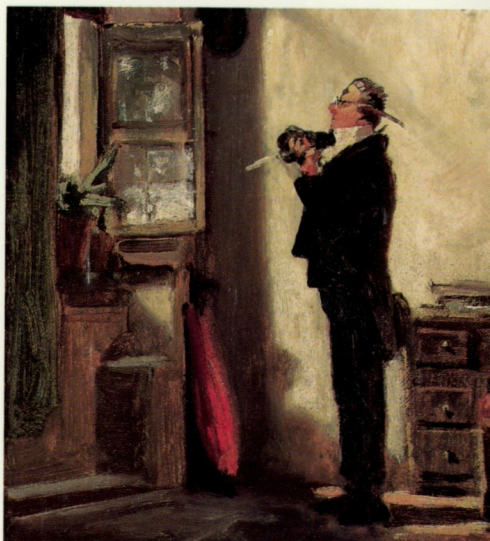


# MICHEL BUTOR

essais  
sur les modernes



*tel* gallimard

Extrait de la publication





Ces textes sont tirés des recueils intitulés *Répertoire*  
qui constituent en cinq volumes  
la somme des articles critiques de Michel Butor.

© *Les Éditions de Minuit, 1960, 1964.*

## « LES PARADIS ARTIFICIELS »

Baudelaire occupe, non seulement dans l'histoire de la poésie française, mais dans celle de toute la poésie européenne, une situation privilégiée ; il est en quelque sorte le pivot autour duquel la poésie tourne pour devenir moderne, et toutes les écoles qui se sont succédé depuis la parution des *Fleurs du Mal*, aussi bien le Parnasse que les symbolistes et les surréalistes, l'ont pris pour référence privilégiée. Ceci n'est pas dû seulement à la qualité littéraire exceptionnelle de son œuvre : quelque chose de plus grave est ici en question que la beauté ou la réussite particulière de certains poèmes ou de certaines pages ; ce qui donne à Baudelaire cette place, ce rôle, cette valeur éminente comme repère en quelque sorte géographique, cette fatalité, dirais-je, ce caractère inévitable dans toute enquête concernant la poésie et son évolution depuis les premiers romantiques, dans toute réflexion actuelle sur les problèmes de la littérature et du langage, c'est

que chez lui la poésie prend conscience d'elle-même d'une façon toute nouvelle, c'est qu'il a su tirer plus clairement et plus profondément que tout autre avant lui, de son expérience individuelle, un certain nombre de conséquences et de conclusions sur la nature même de cette entreprise qu'est la poésie, qu'il a été capable d'en faire ressortir l'importance et l'indépendance avec tant d'éclat qu'aucun écrivain honnête depuis n'a pu se soustraire tout à fait à cette inquiétante lumière. Non que ceux qui ont su à certains égards fort bien tirer profit de la lecture et du commerce de son œuvre aient toujours été capables de faire preuve envers elle de cette justice qu'elle sait si bien réclamer ; il suffit de faire allusion à la préface qu'André Gide vieilli a placée devant son *Anthologie de la Poésie Française*, ou à cette brillante suite de contresens qu'est l'étude de Jean-Paul Sartre pour montrer de quelle méconnaissance cette œuvre, dont l'importance historique est si manifeste, qui possède toujours sur chacun d'entre nous une telle puissance, peut être voilée, pour montrer par conséquent que nous sommes bien loin d'en avoir véritablement tiré tout l'enseignement.

Le cœur même de la pensée de Baudelaire est cette prise de conscience de la poésie : faute de reconnaître cela on devient incapable d'interpréter convenablement ses insuffisances trop évidentes. Baudelaire ne se contente pas de fabriquer des poèmes et de les mettre en vente

comme des objets d'art ; il n'est pas seulement poète, il est critique, et grand critique de lui-même ; il ne lui suffit pas de commencer à comprendre lui-même ce qu'il fait, il lui est nécessaire d'essayer de le faire comprendre à autrui, d'essayer de donner à autrui le mode d'emploi de sa poésie, d'aider autrui à en faire une lecture correcte et entièrement fructueuse. Les nombreuses incompréhensions qu'il continue à rencontrer même chez des gens de grande intelligence et grand talent prouvent à quel point ces précautions étaient justifiées.

Comment Baudelaire s'y prend-il pour nous faire sentir quel est le lieu de la poésie, et surtout quel est son véritable usage, ce qu'elle peut nous apporter ? Eh bien, il nous en parle directement quelquefois, comme dans certains poèmes des *Fleurs du Mal* ou du *Spleen de Paris* ; il nous en parle en se référant à d'autres poètes comme dans ses articles de *L'Art Romantique* ; mais pour avoir prise sur le lecteur, en lui parlant directement de poésie, il faut que celui-ci soit déjà sensible à cet emploi de la parole, il faut qu'il éprouve déjà son importance, qu'il sache déjà que l'on peut consacrer sa vie à une telle recherche.

Or, le lecteur que Baudelaire voudrait convaincre, celui qu'il voudrait tirer de son ombre, c'est l'amateur distingué, celui qui ne voit dans la poésie qu'un divertissement superficiel, bien incapable de ressentir à son égard quelque passion, ou pis encore le philistin, celui qui ne

comprend pas du tout pourquoi on perd son temps à des choses de ce genre-là, colifichets tout juste bons pour quelques oisifs. C'est pourquoi Baudelaire va s'efforcer de mener à la poésie en utilisant un certain nombre d'analogies.

L'amateur de musique ou celui de peinture, il est relativement facile de s'entendre avec eux. On peut amener jusqu'au seuil de la poésie celui qui est déjà passionné par certains tableaux ou certains opéras : les articles de *Curiosités Esthétiques*, ou celui sur Richard Wagner, serviront de ponts entre ces domaines et celui du langage, les mettront en communication, en en dévoilant les correspondances. Mais ces images sont déjà trop fines, et il faudrait rendre les choses accessibles à ceux-mêmes pour qui, peinture et musique, sont lettre morte, à ces esprits ou trop légers ou trop grossiers pour diriger leur attention vers ces objets, à ceux qui cherchent leur profit, à ceux qui cherchent une jouissance immédiate, il faut mettre en correspondance la poésie avec certains produits dont ils connaissent la puissance, dont l'action est si violente et si évidente qu'il leur est impossible de la nier, et leur montrer que ces produits aux effets si irrécusables ne sont que des ersatz faibles et dangereux de cette seule drogue, de cette drogue absolue qu'est la poésie, dont les effets sont incomparablement plus puissants et plus stables, qui donne en réalité ce qu'ils ne donnent qu'en mensonge.



*Les Paradis Artificiels*, livre que Baudelaire a écrit sur deux drogues : le haschisch et l'opium, joue par conséquent, dans l'ensemble de son œuvre, un rôle très précis. Il est son ouvrage fondamental sur la nature de la poésie, et les deux produits en question y jouent le rôle de deux grandes images à quoi il va pouvoir la comparer puis l'opposer.

L'idée du livre remonte assez loin. Lorsqu'en 1842, il s'installe à l'Hôtel Pimodan, c'est là que se tenait le club des haschischins, des consommateurs de haschisch. Il abordera le sujet pour la première fois dans un essai paru dans *Le Messager de l'Assemblée* en mars 1851, intitulé : *Du Vin et du Hashish comparés comme Moyens de Multiplication de l'Individualité*.

On sait que Baudelaire a souvent fait la louange du vin, et qu'une section entière des *Fleurs du Mal* lui est consacrée. Dans ce premier essai, il oppose ses qualités bénéfiques aux dangers du haschisch : « Le vin est utile, il produit des résultats fructifiants. Le haschisch est inutile et dangereux. »

Déjà, il ajoutait en conclusion une courte louange de la poésie, mais il est bien certain que sa condamnation du haschisch apparaissait comme bien rapide et qu'il n'en avait pas terminé avec un tel sujet. Il le reprendra quelques années plus tard dans *Les Paradis Artificiels* après avoir découvert dans la lecture des confessions du grand prosateur romantique anglais, Thomas de Quincey, toute une mer-

veilleuse analyse des effets de cette autre drogue peut-être plus impressionnante encore qu'est l'opium.

L'ouvrage est un diptyque. Il est formé de deux tableaux confrontés : *Le Poème du Hashish* et *Un Mangeur d'Opium*, chacun comportant un éloge de la drogue, puis une condamnation de celle-ci, mais, attention, celle-ci n'est point condamnée selon les règles de la morale bourgeoise, elle est condamnée, elle est vaincue par la poésie qui est plus forte qu'elle.

Dans *Le Poème du Hashish*, Baudelaire fait évidemment appel à des souvenirs personnels bien qu'il les mette dans la bouche d'autres personnages qu'il ne nomme jamais. Il nous fait une petite monographie de cette substance en nous expliquant ce qu'est le haschisch, comment on le fabrique, comment on s'en sert, et quels sont ses effets ; mais il encadre tout cela dans un essai de portée beaucoup plus générale.

Le titre du premier chapitre est en effet : « Le Goût de l'Infini ». Il faudrait le lire et l'étudier en entier. Je me contenterai d'en citer quelques lignes pour indiquer son ton, et comment il situe très précisément le livre par rapport à l'essai antérieur et aux poèmes sur le vin : l'homme a cherché « dans la science physique, dans la pharmaceutique, dans les plus grossières liqueurs, dans les parfums les plus subtils, sous tous les climats et dans tous les temps, les moyens de fuir, ne fût-ce que

pour quelques heures, son habitacle de fange, et, comme dit l'auteur de Lazare : « d'emporter le paradis d'un seul « coup ». Hélas, les vices de l'homme, si pleins d'horreur qu'on les suppose, contiennent la preuve (quand ce ne serait que leur infinie expansion!) de son goût de l'infini ; seulement, c'est un goût qui se trompe souvent de route. » Et plus loin : « C'est dans cette dépravation du sens de l'infini que gît selon moi la raison de tous les excès coupables, depuis l'ivresse solitaire et concentrée du littérateur, qui, obligé de chercher dans l'opium un soulagement à une douleur physique, et ayant ainsi découvert une source de jouissances morbides, en a fait peu à peu son unique hygiène et comme le soleil de sa vie spirituelle, jusqu'à l'ivrognerie la plus répugnante des faubourgs qui, le cerveau plein de flammes et de gloire, se roule ridiculement dans les ordures de la route. »

Le dernier chapitre, intitulé « Morale », nous montre que les fêtes du haschisch, que son ivresse, ne pouvant se survivre que par l'intermédiaire de la poésie, qui est capable de susciter une ivresse bien supérieure, on ne peut finalement les tenir que si on rejette le haschisch lui-même, lequel, en minant la volonté, compromet la possibilité d'écrire, et que si l'on s'en remet entièrement à la poésie. Dans une sorte de jugement final, le poète déclare : « Par l'exercice assidu de la volonté et la noblesse permanente de l'intention, nous avons créé à notre usage un jardin de vraie beauté. Confiants

dans la parole qui dit que la foi transporte les montagnes, nous avons accompli le seul miracle dont Dieu nous ait octroyé la licence! »

Dans les *Confessions* de Thomas de Quincey, Baudelaire trouvait un éloge plus vigoureux encore d'une drogue que celui qu'il avait osé faire, et une condamnation allant plus loin encore tout en restant en grande partie sous-entendue. Dans une note destinée à une conférence faite plusieurs années plus tard à Bruxelles sur *Les Paradis Artificiels*, Baudelaire nous explique lui-même comment est faite cette seconde partie : c'est « l'analyse d'un livre anglais excessivement curieux (*Le Mangeur d'Opium*, de Quincey), mais j'y ai joint, par-ci par-là, mes réflexions personnelles ; mais jusqu'à quelle dose ai-je introduit ma personnalité dans l'original, c'est ce que je serais actuellement bien empêché de dire. J'ai fait un tel amalgame que je ne saurais y reconnaître la part qui vient de moi, laquelle, d'ailleurs, ne peut être que fort petite ».

Ce qui est le plus important dans cette seconde partie pour ce qui est de la nature de la poésie, c'est que la condamnation de l'opium vient du fait que les visions libérées par l'usage de cette drogue, à partir du moment où de Quincey cherche à s'en détacher, se retournent contre lui, que ses rêves paradisiaques se transforment en cauchemars, et qu'il devient la proie de l'imagination à laquelle il a si imprudemment ouvert les vannes ; les voluptés de

l'opium se transforment en tortures contre lesquelles le sujet est impuissant.

Comme de Quincey raconte qu'il a réussi à se débarrasser de son habitude, en diminuant peu à peu les doses, Baudelaire le soupçonne de ne pas dire toute la vérité. Pour lui, dans la dernière partie de son récit, de Quincey a sacrifié volontairement à la moralité hypocrite, à ce qu'il appelle le « cant » britannique.

Baudelaire ne nous donne pas sa propre version de cette délivrance, mais il suffit de confronter cette deuxième partie avec la première pour comprendre ce qu'il veut nous dire : de Quincey ne réussit à se délivrer de son délicieux opium devenu un atroce tyran qu'en écrivant ses *Confessions*. De même que seule la poésie pouvait donner quelque durée à ce qui se dévoilait sous l'empire du haschisch, de même seule la poésie peut donner à l'individu quelque pouvoir sur cette matière onirique que l'opium déchaîne.

L'aventure de de Quincey est pour Baudelaire un exemple extraordinairement éclairant, mais par souci de respecter en fin de compte, après toutes ses grandes explosions, les conventions, l'écrivain anglais, selon lui, n'a pas été capable d'en tirer les conclusions qui s'imposent et la véritable moralité, la défense et illustration de la poésie qui s'en dégage nécessairement.



## « LE JOUEUR »

Dostoïevsky part pour la première fois vers l'occident au début du mois de juin 1863. En principe sa première étape est Paris, mais comme il passe par Wiesbaden, alors une des capitales du jeu en Europe, comme les autres villes d'eaux allemandes, Baden-Baden, Hombourg et Ems, il descend du train et va tenter sa chance à la roulette, leurré par les descriptions qu'il a lues dans les journaux russes et dont son héros va se plaindre amèrement :

« Je ne peux supporter cette servilité des feuilletons du monde entier et principalement de nos journaux russes où, presque chaque année, au début du printemps, nos feuilletonistes traitent deux sujets : premièrement, la magnificence et le luxe des salles de jeu dans les villes d'eaux du Rhin, et, deuxièmement, les monceaux d'or qui, paraît-il, s'y entassent sur les tables. Pourtant, ils ne sont pas payés pour cela : ils font simplement preuve d'une complaisance désintéressée. Ces vilaines salles

sont dépourvues de toute splendeur et non seulement l'or ne s'y amoncelle pas sur les tables, mais c'est à peine si l'on en voit. »

Un peu plus tard, Dostoïevsky, dont les crises d'épilepsie deviennent de plus en plus fréquentes, décide sur les conseils de son médecin de faire un nouveau voyage en Europe. Sa femme, tuberculeuse, est en train de mourir, et il doit aller rejoindre à Paris son amie Pauline Souslova. Comme le départ tarde toujours, celle-ci s'impatiente et tombe amoureuse d'un étudiant espagnol. Dostoïevsky furieux se met en route, mais, en passant par Wiesbaden, il ne peut s'empêcher de retourner tenter sa chance à la roulette.

A son arrivée à Paris, une heureuse surprise l'attendra : Pauline vient d'être abandonnée par l'Espagnol ; ils vont pouvoir partir ensemble pour l'Italie, tout en repassant par Wiesbaden et Baden-Baden où il perd naturellement tout l'argent qu'il avait réussi à gagner.

C'est alors qu'il lui vient l'idée d'écrire un roman sur le jeu. Il écrit de Rome à son ami Strakhov le 18 septembre 1863 :

« Pour l'instant, je n'ai rien de prêt, mais j'ai composé le plan d'un récit assez heureux (à mon sens). Je l'ai noté en grande partie sur des chiffons de papier. J'ai même commencé à le rédiger ; mais d'abord, ici, il fait trop chaud ; en second lieu, je n'ai que huit jours à passer à Rome ; et peut-on, quand on se



trouve pour huit jours dans une ville comme Rome, songer à écrire? Toutes ces allées et venues me fatiguent terriblement. Le sujet en est le suivant : un type, le Russe de l'étranger. Vous le savez : l'été dernier, il a été souvent question, dans notre journal, des Russes qui vivent à l'étranger. Tout cela aussi sera reproduit dans ce roman. Il faut que l'on voie s'y refléter, dans la mesure du possible, l'état actuel de notre vie intérieure. Je peins un homme dont le caractère est absolument ouvert, un homme versé en beaucoup de matières, mais incomplet en toutes choses. Il a perdu toute croyance et, en même temps, il n'ose pas être un incroyant. Il est à la fois révolté contre l'autorité et peureux devant elle. Il se console en pensant qu'il n'y a rien à faire pour lui en Russie, c'est pourquoi il condamne cruellement tous ces gens qui voudraient rappeler dans leur patrie les Russes vivant à l'étranger. Mais je ne puis te raconter tout ici.

« Le personnage principal est très vivant, il me semble le voir devant moi ; et, quand mon histoire sera finie, elle vaudra la peine d'être lue. Le point essentiel est que toute sa sève vitale, ses forces, son impétuosité, son audace sont absorbées par la roulette. C'est un joueur, mais ce n'est pas un joueur ordinaire, pas plus que *Le Chevalier Avare*, de Pouchkine, n'est un avare ordinaire. Ne crois pas que je veuille me comparer à Pouchkine, je n'ai amené la comparaison que pour plus de clarté. Le héros

est un poète à sa façon ; mais il a honte de cette poésie dont il ressent profondément la bassesse. Toutefois, le besoin de risquer quelque chose le relève à ses propres yeux. Le récit traitera uniquement des trois années pendant lesquelles il joue à la roulette.

« Si *La Maison des Morts* a attiré l'attention du public comme une peinture des forçats que personne n'avait encore décrits *de visu* auparavant, ce récit attirera certainement aussi l'attention en tant que représentation *de visu* et très détaillée de la roulette. Sans compter que des récits de ce genre sont toujours bien accueillis chez nous, il y a encore ceci, que les scènes de jeu se passent dans une ville d'eaux étrangère et qu'il y est question d'un Russe vivant à l'étranger. Ce détail a son importance, secondaire il est vrai, mais réelle.

« En somme, voilà des objets intéressants. Je puis espérer que je réussirai à les peindre avec sentiment et intelligence, sans trop de longueurs.

« Il se peut que mon roman soit très bon. Ma *Maison des Morts* était réellement intéressante.

« C'est la description d'une espèce d'enfer dans le genre de l'étuve du baigneur, et je vais m'efforcer de donner à tout cela une forme frappante. »

Ce n'est que plusieurs années plus tard que Dostoïevsky réalisera ce projet, après bien des pérégrinations, bien des séjours aux tables de jeu d'Allemagne, après la mort de sa femme et

celle de son frère. Acculé par ses créanciers, il signe un contrat avec l'éditeur Stellovski pour une publication de ses œuvres complètes, s'engageant à remettre un roman inédit avant le 1<sup>er</sup> novembre 1866, faute de quoi, il perdrait tout droit sur cette édition et devrait rembourser ce qu'il avait déjà touché. Or, comme il avait reçu une avance d'un autre éditeur pour *Crime et Châtiment*, il se trouvait dans l'obligation de terminer les deux livres dans le plus bref délai.

Il écrit alors à M<sup>me</sup> Corvine-Kroukovskaïa, le 17 juin 1866 :

« Je vais faire une chose excentrique et sans précédent : rédiger en quatre mois trente placards pour deux romans différents que j'écrirai l'un le matin, l'autre le soir ; ainsi, j'aurai terminé à temps... Je suis persuadé qu'aucun de nos littérateurs, passés et présents n'a écrit dans les conditions dans lesquelles je vis constamment ; Tourguéniev mourrait à cette seule pensée. Mais si vous saviez à quel point c'est pénible de gâcher l'idée qui est née de vous, vous a rempli d'enthousiasme... vous savez qu'elle est belle... et vous êtes obligé de la gâcher consciemment. »

Pour venir à bout de ce travail insensé, Dostoïevsky se résolut, sur les conseils de ses amis, à engager une sténographe : Anna Grigorievna Snitkine, à qui il dicta le texte définitif du *Joueur* du 4 au 29 octobre 1866. L'éditeur Stellovski étant parti en voyage, le manuscrit

fut déposé chez le commissaire de police qui certifia de la date de ce dépôt.

Le 8 novembre, Dostoïevsky demanda la main d'Anna Snitkine, et il l'épousa le 15 février 1867.

Ainsi, lorsque Dostoïevsky se met enfin à rédiger son récit, c'est sa dernière carte qu'il joue. S'il ne gagne pas son pari d'écrire ce texte, il perd tout. Les circonstances de la rédaction ne s'accordent donc que trop bien avec le thème auquel il s'attaque, ce thème auquel il projetait de s'attaquer depuis des années, non seulement dans l'espoir de gagner quelque argent, estimant qu'il tenait là une idée « commerciale », une idée qui devait plaire au public russe, mais surtout dans celui de cesser d'en perdre, car ce livre est un exorcisme. Il s'efforce en la décrivant de neutraliser la passion du jeu qui l'entraîne.

La personnalité qui vit si fortement pour son auteur avant de vivre pour nous dans ces pages (« il me semble le voir devant moi »), il veut la séparer de la sienne, il veut se délivrer de ce double qui le dévore et qui le perd.

C'est donc lui qui parle, bien sûr, mais il va prudemment différencier son héros, l'entourer de circonstances bien précises qui vont le distinguer, le détacher de lui, de telle sorte que, lorsque, dans les dernières lignes du livre, il nous déclarera, laissant le récit suspendu :



# MICHEL BUTOR

## essais sur les modernes

La question de la modernité semble désormais obsédante : quand débute-t-elle ? De quoi est-elle faite ? En littérature, la réponse de Butor est nette : c'est avec Baudelaire, Dostoïevsky, Mallarmé et Jules Verne que notre modernité s'annonce. Au xx<sup>e</sup> siècle, la déclinaison de cette tendance fait se succéder Raymond Roussel, Proust, Joyce, Pound et Faulkner. Ce qu'on a appelé le « nouveau roman » a déclenché une réflexion sur l'histoire contemporaine de la littérature, et la critique se faisait combattante, sûre d'une évolution imminente. Depuis, les certitudes ont quelque peu vacillé, mais cette première réception des écrivains du tournant et du début du siècle constitue à son tour un moment de l'histoire de la critique et de l'analyse littéraires.

Carl Spitzweg : "L'écrivain" (détail).  
Neue Pinakothek, Munich. Photo © Blauel / Gnamn - Artothek.



92-IV A72501

Extrait de la publication

ISBN 2-07-072501-4

75 FF tc